

ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

49

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Ρέμπραντ



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO ΑΘΗΝΑΙ

Ρέμπραντ

ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΟΧΗ τοῦ Λένντεν, πάνω σ' ἓνα μικρὸ λόφο, εἶχε τὸ μύλο του κάποιος Χάρμεν Γκέροιτς. Εἶχε προσθέσει στ' ὄνομά του τὸ ἐπίθετο «Βὰν Ρίν», ἀπὸ τὸ ὄνομα τοῦ γειτονικοῦ ποταμοῦ. Κοντὰ στὸ μύλο, στὸ φτωχόσπιτο ποὺ κατοικοῦσε μὲ τὴ γυναῖκα του — τὴ Νέελτχεν βὰν Ζόντμπροουκ, κόρη ταπεινοῦ φούρναρη — γεννήθηκε τὸ πέμπτο ἀπὸ τὰ ἔξι παιδιὰ τους, ἓνα ἀγόρι ποὺ πῆρε τὸ ὄνομα Ρέμπραντ. Ἦταν 15 Ἰουλίου τοῦ 1606.

Ἀπὸ τὰ πρῶτα του χρόνια τὸ παιδί ἔδωσε δείγματα ξεχωριστῆς ἐξυπνάδας, καὶ γι' αὐτό, ἐνῶ τὰ ἀδελφία του προσανατολίστηκαν σὲ χειρωνακτικὰ ἐπαγγέλματα, ἐκεῖνον οἱ γονεῖς του τὸν ὥθησαν νὰ μορφωθῇ. Γιὰ ἔξι χρόνια ὁ Ρέμπραντ ἀκολούθησε λαμπρὴ οὐμανιστικὴ ἐκπαίδευση, καὶ ἔπειτα, στίς 20 Μαΐου τοῦ 1620, γράφτηκε στὸ φημισμένο πανεπιστήμιο τῆς γενέτειράς του. Ὁμῶς λίγους μῆνες ἀργότερα ὁ νεαρὸς ἀποφασίζει ν' ἀκολουθήσῃ τὴν καλλιτεχνικὴ του κλίση, ἐγκαταλείπει τὸ πανεπιστήμιο καὶ πηγαίνει στὸ ἐργαστήρι τοῦ ζωγράφου Γιάκομπ Ἰζαάκς βὰν Σβάνενμπορχ, καὶ αὐτὸ στὸ Λένντεν. Τὸ ὅτι ἡ ζωγραφικὴ δὲ στάθηκε ἓνα ὀπλὸ βιοτεχνικὸ ἐπάγγελμα γιὰ τὸν Ρέμπραντ τὸ χρωστοῦσε ἀκριβῶς σ' αὐτὴ τὴ σχολαστικὴ καὶ δλοκληρωμένη ἐκπαίδευση τῆς νεαρῆς του ἡλικίας, ποὺ βοήθησε ἀποφασιστικά, κυρίως στὴν εἰκονογραφία, ν' ἀπλωθοῦν τὰ ὅρια τῆς τέχνης του. Ὁ Γιάκομπ Σβάνενμπορχ δὲ θὰ μπορούσε νὰ κανχηθῇ παρὰ γιὰ μιὰ κάποια πείρα ποὺ εἶχε ἀποκτήσει στὴν Ἰταλία, στὴ Βενετία, στὴ Ρώμη καὶ στὴ Νεάπολη, καὶ ἔτσι ὁ νεαρὸς ζωγράφος πῆρε ἀπὸ ἐκεῖνον μονάχα τεχνικὲς γνώσεις. Ὑστερα ἀπὸ λίγα χρόνια μπαίνει στὸ σχολεῖο τοῦ Πήτερ Λάσμαν. Μὲ τὰ διδάγματά του τελειώνει γρήγορα ἡ περίοδος αὐτῆς τῆς μαθητείας. Ἡ ἐπίδραση τοῦ δασκάλου, ἐκπαιδευμένου στὴν Ἰταλία καὶ διάσημου τότε, καλλιεργεῖ στὸν Ρέμπραντ ὄχι μόνο τὴν ἔντονη ἀγάπη του γιὰ τὶς βίαιες καὶ δραματικὲς σκηνές, δοσμένες μὲ ἀκριβόλογες κινήσεις, ἀλλὰ καὶ τὴν προτίμηση γιὰ ἔπιπλα ἀξίας, πολύτιμα ἐργαλεῖα, βαρύτιμα ὑφάσματα. Μαζὶ μὲ τὸν Γιὰν Λήβενς, ὁ νεαρὸς Ρέμπραντ ἀνοίγει στὸ Λένντεν δικό του ἐργαστήρι (1625), ὅπου ὕστερα ἀπὸ τρία χρόνια ὑποδέχεται τὸν Γκέροιτ Ντόου. Τὸ 1631, ἡ γνωριμία του μὲ τὸν ἔμπορο πινάκων τοῦ Ἀμστερνταμ Χέντρικ βὰν Ὀυλενμπορχ τοῦ ἔφερε τὶς πρῶτες του παραγγελίες. Οἱ παραγγελίες γρήγορα πληθαίνουν καὶ γίνονται τόσο σημαντικὲς, ὥστε ὑποχρεώνεται τὴν ἐπόμενη χρονιά νὰ ἐγκατασταθῇ στὸ ἴδιο τὸ Ἀμστερνταμ. Μὲ τὴ λαμπρὴ ἐπιτυχία του, ὑπερφορτωμένος ἀπὸ ἐργασία, ὁ Ρέμπραντ εἶναι σὲ θέση πιά ν' ἀνεβάσῃ τὶς τιμές του. Τὸν Ἰούλιο τοῦ 1634 παντρεύεται μιὰ ὀρφανὴ ξαδελφὴ τοῦ προστάτη του, τὴ Σάσκια βὰν Ὀυλενμπορχ. Ἡ ὑπολογίσιμη περιουσία τῆς γυναίκας του συμπληρώνει σημαν-

Ρέμπραντ



1

τικά τῇ δικῇ του, πού, μὲ τὴν ἀπληστη φιλοδοξία του, αὐξάνεται ἀδιάκοπα. Ἡ ἐπιβλητικὴ κατοικία πὺν ἀγοράζει στὰ 1639 προσφέρει στὸν Ρέμπραντ τὸ ἰδεῶδες πλαίσιο γιὰ τὴν ἡγεμονικὴ ζωὴ, πὺν μπορεῖ πιά νὰ δώσῃ στὸν ἑαυτό του, περιστοιχισμένος ἀπὸ σεβασμὸ καὶ ὑπόληψη. Ἀγοράζει γιὰ τὴ συλλογὴ του, μὲ πάθος πὺν φτάνει στὴν ὑπερβολή, καὶ γεμίζει τὸ σπῖτι του μὲ ὅλων τῶν εἰδῶν τὰ ἔργα τέχνης: παλιὰ ἐπιπλά, πολύτιμες πορσελάνες, ἀκριβὰ ὑφάσματα, σκαλιστὰ κοσμήματα. Μαζεύει ὅλα αὐτὰ τὰ ἀντικείμενα, ὅχι μονάχα ἀπὸ τὴ δικαιολογημένη γιὰ ἕναν καλλιτέχνη ἐπιθυμία νὰ συγκεντρῶνῃ μοντέλα καὶ θέματα πὺν θὰ τὸν βοηθήσουν στὴ δουλειά του σὰ ζωγράφου, ἀλλὰ κυρίως γιὰ τὸν ἐνδιαφέρει ἡ ἱστορία καὶ ἀγαπᾷ σχεδὸν μὲ ἐπιστημονικὴ γνώση καθετὶ τὸ ἀρχαῖο. Ἀλλὰ ἐνῶ ἡ οἰκονομικὴ του κατάστασις εἶναι ἰδιαίτερα ἀνθηρὴ αὐτὴ τὴν ἐποχὴ, ἡ ἰδιωτικὴ του ζωὴ εἶναι δύσκολη. Ἡ νεαρὴ γυναῖκα του, μὲ τὴν ἀσθενικὴ τῆς κρᾶσι, φθίνει καθημερινά, γιὰ νὰ καταλήξῃ κατάκοιτη. Ἡ γέννησις τοῦ γιοῦ τους Τίτου, τὸ Σεπτέμβριον τοῦ 1641, ἐξαντλεῖ καὶ τὶς ὑπόλοιπες δυνάμεις τῆς Σάσκια καὶ τὸ ἐπόμενο καλοκαίρι σβήνει ὕστερα ἀπὸ τὸ μακρόχρονο γολγοθὰ τῆς. Μὲ τὴ γέννησις τοῦ παιδιοῦ μπαίνει στὸ σπῖτι μιὰ χήρα γιὰ νὰ τὸ περιποιῇται, καὶ μετὰ ἀπὸ λίγο καιρὸ γίνεται ἀπὸ ὑπηρέτρια κυρά. Ὁ Ρέμπραντ δὲν ἀπελευθερώνεται ἀπ' αὐτὴν παρὰ στὰ 1649, ὅταν ἀναθέτῃ τὶς φροντίδες τοῦ νοικοκυριοῦ στὴ Χέντρικγε Στόφφελς, πὺν τὸν ὑπηρετεῖ ἀπὸ τὸ 1645. Ἦρθε πολὺ νέα στὴν οἰκογένεια, σχεδὸν παιδί. Γίνεται ἡ δεύτερη σύντροφος τοῦ καλλιτέχνη καὶ τοῦ χαρίζει μιὰ κόρη, τὴν Κορνηλία, γεννημένην στὰ 1654. Ἐνας ὄρος τῆς διαθήκης τῆς Σάσκια, ὅτι ἂν ξαναπαντρευόταν θὰ ἔχανε τὴν περιουσία τῆς, ἐμποδίζει τὸν Ρέμπραντ νὰ νομιμοποιήσῃ τὴν ἐνωσή του μὲ τὴν Χέντρικγε καὶ τὸν ἀναγκάζει νὰ ὑπομένῃ τὶς τύψεις καὶ τὶς δυσκολίες πὺν δημιουργεῖ ἡ ἀνώμαλη αὐτὴ κατάστασις.

Οἱ παραγγελίες ἀρχίζουν ὀλοένα νὰ σπανίζουν, τὸ χρῆμα μπαίνει δυσκολώτερα στὸ ταμεῖο του, ἀλλὰ τὸ πάθος τοῦ συλλέκτη γιὰ τὰ πολύτιμα ἀντικείμενα δὲν ὑποχωρεῖ. Γιὰ ν' ἀντιμετωπίσῃ τὶς οἰκονομικὰ στενοχώριες ὁ Ρέμπραντ στρέφεται πρὸς τὶς χρηματικὰς καὶ κτηματικὰς ἐπιχειρήσεις, ἀλλὰ δὲν εἶναι πιά σὲ θέσι

νὰ τὰ βγάλῃ πέρα μὲ τὰ χρῆμα, πὺν συνεχῶς αὐξάνουν. Ἡ ἔλλειψη πείρας καὶ ἡ ἐπιπολαιότητά του τὸν ὀδηγοῦν στὴν καταστροφὴ. Γιὰ νὰ διατηρήσῃ ὁ Τίτος τὴν κληρονομιά τῆς μητέρας του, γράφει στὸ ὄνομά του τὸ μισὸ σπῖτι τὸν Ἰούλιον τοῦ 1656 ὑποβάλλει τὴν οἰκονομικὴ του κατάστασις στὸ Ἀνώτατον Συμβούλιον. Ὁ κατάλογος τῶν περιουσιακῶν του στοιχείων δίνει μιὰ ἰδέα τοῦ πλούτου τῶν συλλογῶν του. Οἱ τρεῖς μεγάλοι πλειστηριασμοί, στὰ τρεῖς ἐπόμενα χρόνια, διασκορπίζουν τὰ ὑπάρχοντά του, ἀλλὰ δὲν ἱκανοποιοῦν τοὺς πιστωτὰς του· πάντως ὁ κηδεμόνας τοῦ Τίτου καταφέρει νὰ σώσῃ τὸ μερίδιον τοῦ νέου. Μὲ τὸ κεφάλαιον πὺν γλίτωσε ἀπὸ τὴν καταστροφὴ, ὁ Ρέμπραντ κατορθώνει ν' ἀνοίξῃ μὲ τὴ Χέντρικγε ἕνα κατάστημα τέχνης, ὅπου ἐργάζεται καὶ ὁ ἴδιος σὰν ὑπάλληλος. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸν καταφέρνει νὰ πουλήσῃ σὲ καλὴ τιμὴ τὴν παραγωγὴν του. Ἐτσι τὰ ἔργα του γλιτώνουν ἀπὸ τοὺς πιστωτὰς, καὶ ὁ καλλιτέχνης μπορεῖ νὰ ἔχῃ μιὰ ζωὴ χωρὶς ἀξιώσεις ἀλλὰ αξιοπρεπῇ, μιὰ ζωὴ πὺν δὲν ἔχει σχέση μὲ τὴν προηγούμενη ἀνεσις καὶ εὐμάρεια, ἀλλὰ πὺν ὁ ἡλικιωμένος καλλιτέχνης τὴ δέχεται μὲ ἡρεμία καὶ καρτερικότητα. Αὐθόρμητα κλείνεται ὅλο καὶ περισσότερο στὴ μονασιά του, χωρὶς νὰ δείχνῃ ὅτι ὑποφέρει ἀπ' αὐτὴν. Μετὰ ἀπὸ τὸ θάνατον τῆς Χέντρικγε, στὰ 1662, ὁ Τίτος ἀσχολεῖται μὲ τὴ διαχείρισις τοῦ σπιτιοῦ, στὸ ὁποῖον κατοικεῖ καὶ ἡ μικρὴ Κορνηλία. Ἀλλὰ καὶ αὐτὸς ἀκόμα ὁ Τίτος πεθαίνει στὰ 1668, λίγους μῆνες ὕστερα ἀπὸ τὸ γάμον του μὲ τὴ Μαγδαληνὴ βὰν Λόο. Ἀλλῃ μιὰ σπαρακτικὴ δοκιμασία γιὰ τὸν Ρέμπραντ. Ὁ ζωγράφος μένει πιά μόνος στὸ σπῖτι του, μαζὶ μὲ τὴν Κορνηλία καὶ μιὰ γριὰ ὑπηρέτρια. Τὸ Μάρτιον τοῦ ἐπόμενου χρόνου γεννιέται ἡ κόρη τοῦ Τίτου, πὺν ὀνομάζεται Τίτια, σὲ ἀνάμνησιν τοῦ πατέρα τῆς. Ὁ Ρέμπραντ μπορεῖ ἀκόμα νὰ παρευρεθῇ στὰ βαπτίσια τῆς.

Ὑστερα ἀπὸ λίγους μῆνες, στὶς 4 Ὀκτωβρίου τοῦ 1669, πεθαίνει. Κηδεύεται στὶς 8 τοῦ μήνα, χωρὶς τὸ γεγονὸς νὰ προκαλέσῃ τὴν παραμικρότερη ἐντύπωσιν στοὺς συγχρόνους του. Ἡ κληρονομιά του ἀποτελεῖται ἀπὸ ἐλάχιστους πίνακες, λίγα ἀντικείμενα καθημερινῆς χρήσης, ροῦχα καὶ λιγοστὰ ὕλικά γιὰ τὴ ζωγραφικὴν του.

Ἡ μυστηριακὴ γλῶσσα τῆς σκιᾶς καὶ τοῦ φωτός

Η ΟΛΛΑΝΔΙΚΗ ζωγραφικὴ στὸ δέκατο ἔβδομο αἰῶνα χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἔντονη τάση «ἐξειδίκευσης». Τὰ ἔργα χωρίζονται σὲ σαφῶς προσδιορισμένα εἶδη· οἱ καλλιτέχνες, μὲ ὅ,τι καλύτερο διαθέτει ἡ τέχνη τους, προτείνουν καινούριες λύσεις καὶ μελετοῦν λίγο ἢ πολὺ πετυχημένες παραλλαγές· μερικοὶ προτιμοῦν νὰ ζωγραφίζουν μονάχα χειμωνιάτικα τοπία, ἄλλοι μονάχα θαλασσογραφίες ἢ ἐσωτερικὰ ἀπὸ ἐκκλησίες ἢ ἐργαστήρια ἀλχημείας. Τὰ ἴδια θέματα ἐπαναλαμβάνονται μὲ μικρὲς μεταβολές. Οἱ περισσότεροὶ ζωγράφοι περιορίζονται σ' ἓνα καὶ μόνο εἶδος, ἄλλοι τὸ πλουτίζουν μὲ διαφορὰ παραλλαγές, ἄλλοι πλαταίνουν τὴν τέχνη τους καὶ καμιά φορὰ δουλεύουν δύο ἢ τρία εἶδη — σπάνια περισσότερα. Μέσα στὸ πανόραμα τῆς ὁλλανδικῆς ζωγραφικῆς αὐτοῦ τοῦ αἰῶνα, ὁ Ρέμπραντ εἶναι ὁ μόνος ποὺ καταπιάστηκε μὲ ὅλα, καὶ δὲν περιορίστηκε σ' ἓνα ὀρισμένο εἶδος.

Ο ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ τῶν ἔργων του εἶναι ἐξαιρετικὰ πλούσιος. Πολυπληθέστερες εἶναι οἱ προσωπογραφίες του, ποὺ ξεπερνοῦν ὅποιαδήποτε ἄλλη δραστηριότητά του, κυρίως ἀνάμεσα στὰ 1630 καὶ 1645. Στὸ χρονικὸ αὐτὸ διάστημα οἱ παραγγελίες γιὰ πορτραῖτα εἶναι ἡ μεγαλύτερη πηγὴ ἐσόδων του. Στὸ ξεκίνημα ἀλλὰ καὶ στὸ τέλος τῆς σταδιοδρομίας του βρίσκουμε ἐπίσης αὐτοπροσωπογραφίες, πίνακες γιὰ συγγενεῖς καὶ φίλους, σπουδές. Αὐτοὶ οἱ πίνακες, ποὺ δὲν προορίζονταν γιὰ πούλημα, εἶναι καρπὸς μακρόχρονων ἀναζητήσεων, ἀδιάκοπης μελέτης τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς. Ὅτιδήποτε χάνει τὸ ἔργο ἀπὸ παραστατικότητα καὶ ἀπὸ ἐξωτερικὰ στολίδια, τὸ κερδίζει σὲ ἐμβάθυνση στὴν ἴδια τὴν πραγματικότητα τοῦ θέματος. Τὸ ν' ἀποδίδεται μὲ τὸ πινέλο μιὰ τελείως ἐπιφανειακὴ ὁμοιότητα, ἓνα χαρακτηριστικὸ τῆς φυσιογνωμίας, περνᾷ στὸ δεύτερο πλάνο, τὴ στιγμή ποὺ ἐπιβάλλεται νὰ προχωρήσης στὰ βάθη τῆς ψυχῆς τοῦ ἀνθρώπου ποὺ ζωγραφίζει. Αὐτὴ ἡ μέθοδος ἐνοχλοῦσε σὲ μεγάλο βαθμὸ τοὺς ἀξιοπρεπεῖς ἀστούς τοῦ Ἀμστερνταμ ποὺ μαζεύονταν στὸ ἐργαστήρι τοῦ διάσημου πιά Ρέμπραντ γιὰ νὰ τοῦ ἀναθέσουν τὴν προσωπογραφία τους.

Στὸ τέλος αὐτῆς τῆς περιόδου ἀρχίζουν σιγὰ-σιγὰ καὶ σπανίζουν οἱ πίνακες ποὺ ζωγραφίζει κατὰ παραγγελία, ἀνάμεσά τους ὅμως συγκαταλέγονται τὰ μεγαλύτερα ἀριστουργήματα τοῦ ζωγράφου. Χτυπητὸ παράδειγμα ἡ προσωπογραφία τοῦ *Νικόλαου Μπρόνινγκ* στὰ 1652 καὶ αὐτὴ τοῦ *Γιάν Σίξ* στὰ 1654. Τὰ δύο τελευταῖα χρόνια πρὶν ἀπὸ τὸ θάνατό του ὁ Ρέμπραντ ζωγραφίζει κυρίως, σὲ διάφορες στάσεις, τὰ πρόσωπα ποὺ τοῦ εἶναι περισσότερο προσφιλῆ: τὴ *Χέντρικγε*, τὸν *Τίτο*. Μέσα ἀπὸ τίς πολυάριθμες προσωπογραφίες του μποροῦμε νὰ παρακολουθήσουμε ὁλόκληρο τὸ δρόμο ποὺ ἀκολούθησε ἡ τέχνη του. Γέρικες μορφές μὲ γενειάδες γίνονται τὰ πιὸ ἀγαπημένα του θέματα. Γύρω στὰ 1658 ἓνας νεαρὸς Ἑβραῖος ἐμφανίζεται πολὺ συχνὰ στὰ ἔργα του μὲ τὴ φωτεινὴ καὶ ὁμορφὴ φυσιογνωμία τοῦ Χριστοῦ. Καὶ πάντοτε ξαναγυρίζει τὸ πρόσωπο τοῦ ἴδιου τοῦ Ρέμπραντ, μελετημένο μὲ τὴν ἴδια τὴν πρὶν ἀπὸ τριάντα χρόνια ἐπιμέλεια, ὅταν ἀκόμα ὁ καλλιτέχνης ἦταν νέος κι ἄγνωστος, οἱ παραγγελίες σπάνιες, καὶ δοκιμαζόταν ἀκούραστα ζωγραφίζοντας τὸν ἑαυτό του.

Σ ΤΗΝ ΟΛΛΑΝΔΙΑ ἐκτιμοῦσαν ιδιαίτερα ἓνα ἄλλο εἶδος τὴν ἐποχὴ ἐκείνη: τὴν ὁμαδικὴν προσωπογραφία. Ὁ Ρέμπραντ, μέσα ἀπὸ τίς πολυάριθμες παραγγελίες, φανερῶνει μιὰ τελείως ξεχωριστὴ ἐπιδειξιότητα, ἱκανὴ νὰ συγκριθῇ μόνον μὲ τὸ ἔργο τοῦ Φράνς Χάλς, ποὺ ἀντιμετωπίζει τὸ ἴδιο πρόβλημα στὸ Χάρλεμ. Καὶ οἱ δύο ζωγράφοι προσπαθοῦν νὰ λύσουν τὴν κοινὴ δυσκολία: τὸ σπάσιμο τῆς μονότονης ἀκολουθίας προσώπων, ποὺ στέκονται τὸ ἓνα δίπλα στὸ ἄλλο μὲ μοναδικὸ σκοπὸ νὰ συνυπάρξουν στὸν ἴδιο πίνακα, καὶ τὴ μεταμόρφωσή τους σὲ πρόσωπα δρῶντα στὸ ἴδιο ἐπεισόδιο, ποὺ δημιουργεῖ καὶ τὸ δεσμὸ μεταξύ τους.

Ὁ πρῶτος ἀπὸ τοὺς πίνακες τοῦ Ρέμπραντ στὸ εἶδος αὐτὸ εἶναι τὸ περίφημο *Μάθημα ἀνατομίας τοῦ καθηγητῆ Τούλπ*. Τὰ πρόσωπα τῆς ομάδας εἶναι συγκεντρωμένα γύρω ἀπὸ τὸ ἐπεισόδιο ποὺ γίνεται μὲ τὴ συμμετοχὴ ὅλων, λίγο ἢ πολὺ, σὲ

μιά στέρεη έννοτητα τόσο από ψυχολογική όσο και από κατασκευαστική άποψη. Ἡ *Νυχτερινή περίπολος* δὲν εἶναι παρὰ τὸ συλλογικὸ πορτραῖτο μιᾶς ομάδας ὀπλοφόρων. Ὁ Ρέμπραντ φαντάστηκε τὸ ξεκίνημα ἑνὸς ἀπροσδιόριστου ἀριθμοῦ προσώπων ποὺ συγκεντρώθηκαν κάτω ἀπὸ τὴν πύλη καὶ σκορπίζονται τώρα στὸ δρόμο. Πάντως ἡ πιὸ πρωτότυπη λύση εἶναι ἐκεῖνη ποὺ βρῆκε ὁ ζωγράφος γιὰ τοὺς *Συνδίκους*: οἱ ἀντιπρόσωποι τῆς συντεχνίας τῶν ὑφασματαμπόρων τοῦ Ἀμστερνταμ συγκεντρώθηκαν ἐδῶ σὲ ἀπαρτία. Ὁ ἴδιος ὁ θεατὴς αἰσθάνεται πὼς συμμετέχει στὴ δράση· τὸ βλέμμα τῶν παρισταμένων στρέφεται σ' αὐτόν, σὰ νὰ ἔχη ὑποκινήσει ἐκεῖνος τὴ σοβαρὴ κατηγορία, σὰ νὰ ἔχουν συγκεντρωθῇ ἐδῶ τὰ πρόσωπα γιὰ ν' ἀποπλύνουν κάθε μομφή, μιὰ καὶ τὰ λογιστικὰ βιβλία ἀποδεικνύουν τὴν τιμιότητά τους.

ΤΑ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΑ θέματα σπανίζουν μάλλον στὴν ὁλλανδικὴ τέχνη τοῦ δέκατου ἑβδόμου αἰώνα, ἴσως γιὰ τὸ προτεσταντισμὸς ἀπαγορεύει τὴν παρουσία καλλιτεχνικῶν ἔργων στὶς ἐκκλησίες, ποὺ γιὰ τὸ λόγο αὐτὸν εἶναι χωρὶς καμιὰ διακόσμηση, ἅδειες κι ἀπογυμνωμένες. Ὅρισμένοι ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες τῆς ἐποχῆς προσπάθησαν παρ' ὅλα αὐτὰ νὰ εἰκονογραφήσουν ἐπεισόδια ἀπὸ τὴ Βίβλο: ὁ Ρέμπραντ εἶναι ἓνας ἀπὸ αὐτούς. Ὡπως ἡ σπουδὴ τῆς ἀνθρώπινης φυσιογνωμίας, ἔτσι καὶ ἡ ἀποκάλυψη τῶν θρησκευτικῶν θεμάτων γοητεύει ἰδιαίτερα τὸν καλλιτέχνη. Καὶ στὸν τομέα αὐτὸν ὁ Ρέμπραντ πρωτότυπησε τόσο, ὥστε οἱ θρησκευτικὲς του σκηνὲς ξεφεύγουν ἀπὸ καθετὶ παραδοσιακὸ καὶ εἶναι δουλεμένες μὲ πρωτοφανέρωτη πνοή. Τὰ πρῶτα του θέματα θυμίζουν σκηνὲς ζωηροῦ καὶ συχνὰ βίαιου ρεαλισμοῦ: ὁ Ρέμπραντ τονίζει τὸ δραματικὸ στοιχεῖο τῆς πράξης, τὴ βίαιη ἔκφραση στὶς κινήσεις, χρησιμοποιώντας μεθόδους ποὺ πρωτογνώρισε ἀπὸ τὸ δάσκαλό του Λάστμαν. Διαλέγει πάνω ἀπ' ὅλα θέματα ποὺ προσφέρουν ἐντυπώσεις

1 - Ἡ Ὑπαπαντή, χαλκογραφία, Παρίσι, Πετι Παλαί, συλλογὴ Dutuit. (Φωτογραφία Giraudon).

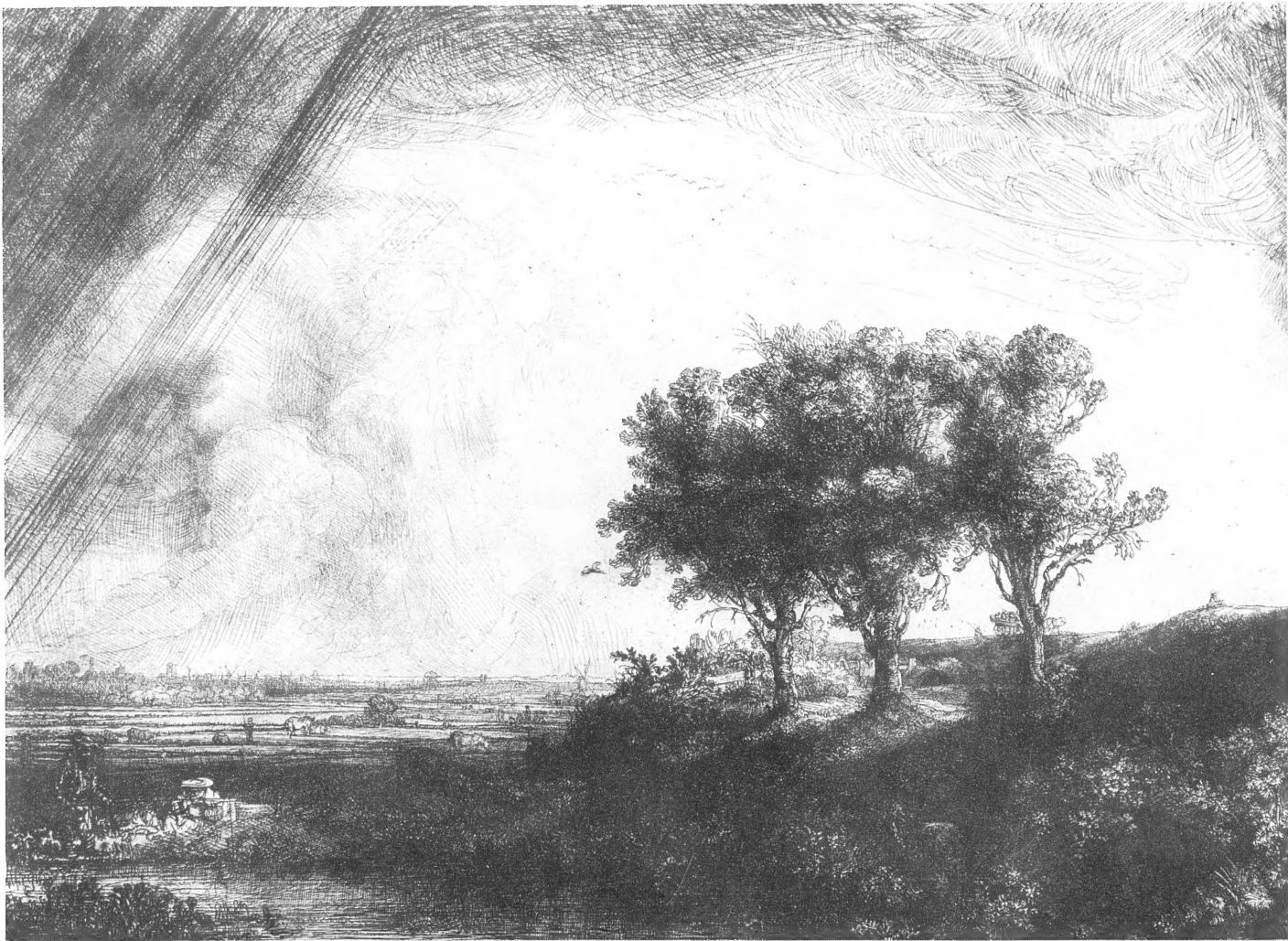
2 - Τὰ τρία δέντρα, χαλκογραφία, Παρίσι, Πετι Παλαί, συλλογὴ Dutuit. (Φωτογραφία Giraudon).

3 - Ἡ καλύβα καὶ ὁ ἀχυρώνας, χαλκογραφία, Παρίσι, Πετι Παλαί, συλλογὴ Dutuit. (Φωτογραφία Giraudon).

4 - Ὁ Τωβίας τυφλός, χαλκογραφία, Παρίσι, Πετι Παλαί, συλλογὴ Dutuit. (Φωτογραφία Giraudon).

καὶ αἰσθήσεις ὀπτικές: τὴν Ἀπιστία τοῦ Ἀγίου Θωμᾶ, τὴν Ἐμφάνιση τοῦ Χριστοῦ στὸν Κῆπο, τὴν Ἀνάσταση τοῦ Λαζάρου, τὸ Δεῖπνον εἰς Ἑμμαούς, τὴν Ἀνάσταση. Ἡ ἔκρηξη τοῦ θαύματος, τὸ ἀνεξήγητο μέσα στὴν καθημερινὴ ζωὴ, τὸν τραβοῦν ὅσο καὶ οἱ βίαιες σκηνὲς ποὺ τὸ φρικιαστικὸ τους στοιχεῖο συγκλονίζει τὸ θεατὴ. Δὲ χρειαζόμαστε περισσότερα παραδείγματα ἀπὸ τὴ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ ἢ τὴν Τύφλωση τοῦ Σαμψών.

Ὁ Ρέμπραντ γύρω στὰ 1640 ἀπελευθερώνεται ἀπ' αὐτὲς τὶς τάσεις. Θέλοντας νὰ δώσῃ μιὰ πιὸ ἀνθρώπινη ὄψη στοὺς θρησκευτικοὺς πίνακες, ἀρχίζει νὰ τοὺς ἐπεξεργάζεται σὰν ἠθογραφικὲς σκηνές. Ἐχοντας συνειδητοποιήσει τὸν ψυχολογικὸ πλοῦτο τῶν θεμάτων, πλαταίνει τὶς θρησκευτικὲς εἰκόνες μὲ στάσεις καὶ χρώματα ποὺ κανένας πρὶν ἀπὸ κεῖνον δὲν τοὺς εἶχε ποτὲ δώσει. Ἡ ἐκλογή τῶν θεμάτων τὸ ἐπιβεβαιώνει: στὶς παραστάσεις τῆς Ἀγίας Οἰκογένειας ἢ στὶς σκηνὲς ἀπὸ τὴν ἱστορία τοῦ Τωβία, ὁ θεατὴς νιώθει νὰ κυκλοφορῇ ἓνα κύμα θερμότητας, καὶ ἀναγνωρίζει ἀνθρώπους καὶ συναισθήματα γνώριμα ἀπὸ τὴν οἰκογενειακὴ γαλήνη καὶ τὴ ζωὴ τῶν μικροαστῶν. Τέλος, σ' αὐτὲς τὶς συνθέσεις, σὲ πολυάριθμους πίνακες, ὁ Ρέμπραντ συμπυκνώνει τὴν πράξη στὴ συνάντηση δύο μονάχα προσώπων. Ἡ δραματικὴ δύναμη παραμερίζει μπροστὰ στὸν ἀνεξάντλητο πλοῦτο τοῦ πνευματικοῦ περιεχομένου. Τὸ πολὺπλευρο σύνολο τῶν ψυχικῶν συγκινήσεων ἀποδίδεται ζωγραφικὰ μὲ μεγάλη διαύγεια. Ὁ Ἀβεσσαλὼμ γονατίζει μπροστὰ στὸν Δαυῖδ καὶ ἐκλιπαρεῖ συγγνώμη, κι ὁ πατέρας δέχεται τὸ γιό του μὲ λόγια γενναϊόδωρα καὶ παρήγορα. Ὁ Χριστὸς συναντᾷ τὴ Σαμαρείτιδα στὸ πηγάδι τοῦ Ἰακώβ καὶ ἀνταλλάσσουν λόγους γιὰ τὴν αἰώνια σωτηρία. Ὁ Δαυῖδ παίζει ἄρπα γιὰ τὸν Σαούλ. Ἡ μουσικὴ του συγκινεῖ τόσο βαθιὰ τὸ γέρο βασιλιά, ὥστε σκουπίζει τὰ δάκρυά του. Ὁ ἄσωτος υἱός, ἐξαντλημένος, ρακέन्दυτος, γονατίζει μπροστὰ στὸν πατέρα καὶ κρύβει τὸ κεφάλι του μέσα στὸ μανδύα τοῦ τυφλοῦ σχεδὸν γέρου, ποὺ μὲ τὰ βαριὰ τρεμουλιαστὰ γέρι-



2

κα χέρια του χαϊδεύει με αγάπη τούς ώμους του παιδιού του, πού γύρισε ύστερα από μακρόχρονη απουσία.

Τὸ θρησκευτικὸ θέμα τείνει νὰ ἀφομοιωθῇ μὲ τὴν προσωπογραφία. Ἔτσι ὁ Ρέμπραντ παριστάνει τὸν ἑαυτό του νὰ σφίγγει στὴν ἀγκαλιά του τὴ Σάσκια, γιὰ νὰ ζωγραφίσῃ μιὰ σκηνὴ ἀπὸ τὴν ἀνέμελὴ ζωὴ τοῦ ἄσωτου υἱοῦ, παραβολὴ πού τὴ βρίσκουμε συχνὰ στὴν ὁλλανδικὴ τέχνη στὸ δέκατο ἑβδόμο αἰῶνα. Ὁ ζωγράφος ὑψώνει τὸ ποτήρι καὶ μ' ἓνα συνένοχο χαμόγελο γυρίζει στὸ θεατὴ. Ἡ νεαρὴ γυναίκα στὸ πλάι του κοιτάζει μπροστά, ἔξω ἀπὸ τὸν πίνακα. Παρατηρώντας αὐτὴ τὴ σκηνὴ δὲν μποροῦμε νὰ μὴ συμμεριστοῦμε τὴ δυνατὴ συγκίνησιν πού προξενεῖ τὸ γεγονὸς. Κατὰ κάποιον τρόπο ὁ θεατὴ γίνεται τὸ τρίτο πρόσωπο τῆς παράστασης.

Σ' ἄλλους πίνακες ἢ Σάσκια κι ἀργότερα ἡ Χέντρικγε ἐμφανίζεται στὸ ρόλο τῆς Βηθσαβεὲ ἢ τῆς Σωσάννας, ἐνῶ κάτω ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ τῶν Εὐαγγελιστῶν ἢ τῶν Ἀποστόλων κρύβονται σύγχρονοι τοῦ ζωγράφου, πού μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ φιλοτεχνεῖ τὸ πορτραῖτο τους.

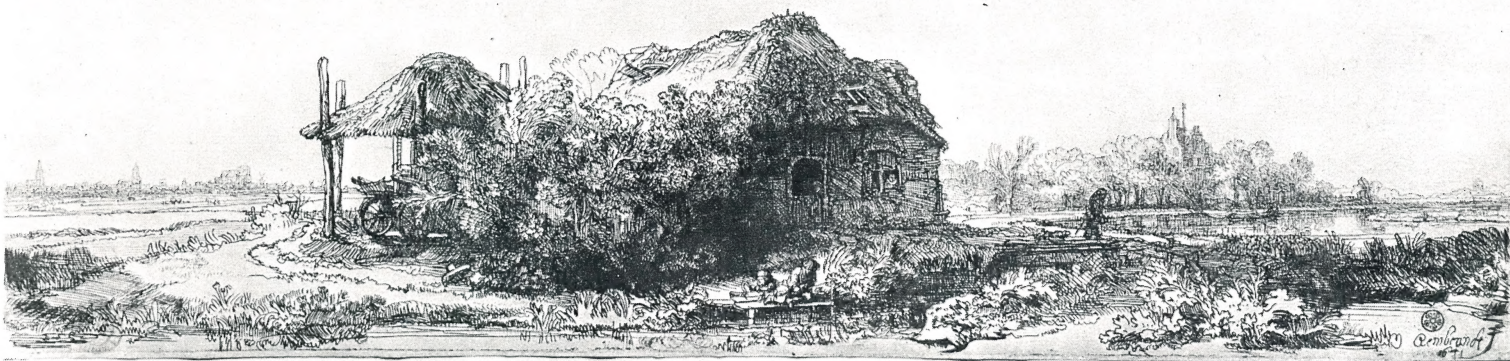
Ἀκόμα πολλὲς φορές πρόσωπα τοῦ περιβάλλοντός του εἰκονίζονται στοὺς πίνακές του μεταμφιεσμένα σὲ μυθολογικὲς ἢ ἱστορικὲς μορφές: ὁ ζωγράφος στολίζει συγγενεῖς καὶ φίλους μὲ τὰ βαρύτερα ὑφάσματα, τὰ ὅπλα, τὰ κοσμήματα, τὰ στολίδια τῆς πλούσιας συλλογῆς του. Ἔτσι ἡ ἀδελφὴ τοῦ καλλιτέχνη ἐμφανίζεται μὲ τὰ σύμβολα τῆς Ἀθηνᾶς, ὁ ἀδελφός του μεταμορφώνεται σὲ πολεμιστὴ μὲ πανοπλία καὶ χρυσὴ περικεφαλαία. Ἡ Σάσκια γίνεται Φλόρα, Μπελλόνα, Σοφονίβα. Ἡ Χέντρικγε μεταμορφώνεται κι αὐτὴ σὲ Φλόρα ἢ σὲ Παλλάδα Ἀθηνᾶ ἢ ἀκόμα, μὲ τὴ μικρὴ Κορνηλία στὴν ἀγκαλιά, παριστάνουν τὴν Ἀφροδίτη μὲ τὸν Ἑρῶτα. Ντυμένος μὲ θαυμάσια πολεμικὴ ἐξάρτυση μὲ περικεφαλαία, δόρυ κι ἀσπίδα, ὁ Τίτος δυὸ φορές παριστάνεται σὰν Ἀρης. Ὁ ἴδιος ὁ ζωγράφος παρουσιάζεται μὲ καινούρια κάθε φορὰ μεταμύηση. Τὶς περισσότερες φορές σὰν πολεμιστὴς, μὲ περικεφαλαία καὶ λοφίο, ἀλλὰ καὶ σὰ ση-

μαιοφόρος ἢ σὰ στρατιώτη τοῦ πεζικοῦ, μὲ καπέλο καὶ φτερά, περήφανα στημένα στὸ κεφάλι του, σφιγμένος στὴν πανοπλία του καὶ μ' ἓνα βαρὺ σπαθὶ στὸ ἀριστερό του χέρι.

Μικρότερη εἶναι ἡ παραγωγὴ τοῦ Ρέμπραντ σὲ σκηνὲς ἐμπνευσμένες ἀπὸ τὴν κλασικὴ μυθολογία. Ὄταν, νέος, ἀναζητοῦσε δραματικὰ θέματα, εἶχε ζωγραφίσῃ τὴν Ἀρπαγὴ τῆς Εὐρώπης καὶ τὴν Ἀρπαγὴ τῆς Περσεφόνης, τὸν Ἀκταίωνα πού αἰφνιδιάζει τὴν Ἀρτεμὴ καὶ τὶς ὑπηρέτριές της στὸ λουτρό. Καταπιάστηκε ἀργότερα, μέσα στὸ πλαίσιο πάντα τῆς μυθολογίας, μὲ θέματα λιγότερο βίαια. Ὁ Θάνατος τῆς Λουκρητίας, πού ζωγραφίζει δυὸ φορές στὰ γηρατεῖά του, χάνει κάθε ἴχνος δραματικότητος γιὰ νὰ γίνῃ συγκινητικὸς μονόλογος ἐσωτερικοῦ ψυχικοῦ δράματος.

ΣΤΑ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ τοῦ χρόνιου ὁ Ρέμπραντ ζωγραφίζει τεράστιους πίνακες μὲ ἱστορικὰ θέματα. Τοῦ παραγγέλνουν ἓνα μεγάλο πίνακα, τὴ *Συνωμοσίαν τοῦ Κλαύδιου Κιβίλις*, πού προοριζόταν νὰ στολίσῃ ἓναν τοῖχο στὴν Αἴθουσα τοῦ Συμβουλίου στὸ Δημαρχεῖο τοῦ Ἀμστερνταμ. Τὸ θέμα, ὁ ξεσηκωμὸς τῶν Βαταύων ἐναντίον τῆς Ρώμης, ὑπαινίσσεται τὸν ἀπελευθερωτικὸ πόλεμον τῶν Ὁλλανδῶν κατὰ τῆς Ἰσπανίας. Ἀλλὰ τὸ ἔργο εἶναι ἀποτυχία. Τελειωμένο, δὲν παρουσιάζει μιὰ σοβαρὴ συγκέντρωσιν ἀνδρείων πολεμιστῶν πού συγκεντρώθηκαν νὰ δώσουν τὸν ὄρκον, παρὰ μιὰ ὁμάδα κακοποιῶν. Γιὰ τὰ μέλη τοῦ δημοτικοῦ συμβουλίου ἦταν ἀδιανόητο ὅτιμποροῦσαν νὰ ταυτιστοῦν μ' αὐτοὺς τοὺς βάρβαρους. Ἐπιστρέφουν λοιπὸν τὸν πίνακα στὸν καλλιτέχνη καὶ τὸν παρακαλοῦν νὰ κάνῃ ὀρισμένες ἀλλαγές. Ἀλλὰ ὁ Ρέμπραντ λύνει τὸ πρόβλημα ἐγκαταλείποντας τὴν παραγγελίαν καὶ καταστρέφοντας τὸ ἔργο. Σώθηκε μονάχα ἡ κεντρικὴ παράσταση καὶ πούληθηκε σ' ἓνα φιλότεχνο.

Ἡ ἀπόδοση ἱστορικῶν καὶ μυθολογικῶν σκηνῶν μὲ τρόπο καθαρὰ «ἀντιηρωικὸ» καὶ «ἀντικλασικὸ» ἀνταποκρίνεται στὸν προοδευτικὸ ἐξανθρωπισμὸ τῶν βιβλικῶν θεμάτων. Αὐτὴ ἡ



3

στάση πλησιάζει πολύ συνειδητά τη φάρσα στην *Αρπαγή του Γανυμήδη*, όπου παριστάνεται ο ευγενικός νέος, ο αγαπημένος των θεών, με τα χαρακτηριστικά ενός μικρού παχουλού άγοριού, που σπαράζει και κουνιέται απελπισμένα ανάμεσα στα νύχια του αετού, εκφράζοντας τον τρόπο του με πολλή υπερβολή.

Οι ήθογραφικοί πίνακες, για τους υπόλοιπους Όλλανδούς ζωγράφους της εποχής, ήταν παράθεση γεγονότων της καθημερινής ζωής, που τα ζωντάνευαν με πολυάριθμα πρόσωπα και τα πλούτιζαν με άφθονες και ακριβείς λεπτομέρειες. Ο Ρέμπραντ παρουσιάζει ένα και μόνο πρόσωπο: ένα σοφό σκυμμένο πάνω σ' ένα μεγάλο βιβλίο και βυθισμένο στο μοναχικό στοχασμό του, έναν αργυραμοιβό απασχολημένο μεθοδικά με τη δουλειά του, μια νεαρή γυναίκα που θαυμάζει μπροστά σ' ένα καθρέφτη την εκθαμβωτική λάμψη από ένα κόσμημα, μια υπηρέτρια βυθισμένη στους συλλογισμούς της μπροστά στο παράθυρο, μια γριά που στοχάζεται και σφίγγει τη Βίβλο πάνω στο στήθος της. Δεν είναι πια η ανάπτυξη της δράσης που ενδιαφέρει το ζωγράφο μας, παρά θέματα με σκέψεις που απορρέουν από τη δράση: η αφήγηση του Ρέμπραντ τρέφεται αποκλειστικά από το ψυχολογικό της περιεχόμενο.

Την ίδια εποχή ο Ρέμπραντ αρχίζει να ζωγραφίζει έργα με τοπία. Σε λιγότερο από δέκα χρόνια ζωγραφίζει καμιά δωδεκαριά: ύστερα θα εγκαταλείψει το είδος αυτό. Τα τοπία είναι απόψεις από τη χώρα του, που άλλοτε τις αποδίδει ελεύθερα, με τη φαντασία του, κι άλλοτε δείχνουν πώς έχει προηγηθεί ή πιό ακριβής, ή πιό σωστή, ή πιό μεθοδική έρευνα. Όπως και νά 'ναι, περισσότερο από την απλή περιγραφή της φύσης βαραίνει ή έκφραση όρισμένων λεπτομερειών με ζωγραφικά μέσα, που τονίζουν τη δραματική πλευρά της συνηθισμένης καθημερινότητας. Σύννεφα καταιγίδας κρύβουν τον ούρανό, αλλά από μια σχισμάδα παρουσιάζεται ο ήλιος, κι ενώ το υπόλοιπο κομμάτι της σύνθεσης είναι βυθισμένο στο σκοτάδι, χλωμές ανταύγειες φωτίζουν έντονα την κορυφή μιας συστάδας δέντρων, χαϊδεύουν έναν τοίχο και πέφτουν με ώχρες κηλίδες στην πεδιάδα.

Ο Ρέμπραντ στην κυριολεξία ποτέ δε ζωγράφισε νεκρές φύσεις. Άλλά βρίσκουμε συχνά αποσπάσματα από νεκρές φύσεις στο ίδιο το περιεχόμενο όρισμένων από τις σημαντικότερες συνθέσεις του: μεγάλα βιβλία και έπιστημονικά όργανα στο έργο-στήρι του γέρου μελετητή, βιβλία, κηροπήγια πάνω στο τραπέζι του ιεροκήρυκα, νομίσματα και ζυγαριές στον μάγκο αργυραμοιβών και τοκογλύφων. Μια σύνθεση μονάχα, που παριστάνει σκοτωμένα παγώνια, επεξεργάζεται την παραδοσιακή νεκρή

φύση και θυμίζει περισσότερο το γερμανικό όρισμό, τον τόσο πιό ακριβή, «ήρεμη ζωή». Άλλοι ο καλλιτέχνης διάλεξε σά θέμα την άγρια γύμνια ενός βοδιού τεμαχισμένου και γδαρμένου που κρέμεται στους γάντζους του κρεοπωλείου από τα πόδια του πόδια.

Η ΤΕΧΝΗ του Ρέμπραντ μπορεί νά χωριστή σε τρεις περιόδους: στην αρχική έκφραση του ταλέντου του, περίοδο που τελειώνει μετά από το 1630, στην ώριμότητά του, που ανθίζει περίπου ως το 1650, και στην όριστική έκφραση της μεγαλοφυΐας του, που δεν έδραιώθηκε παρά πολύ αργότερα. Οι πίνακες της νεότητάς του είναι έπηρασμένοι από τον Πήτερ Λάστμαν: παρουσιάζουν στάσεις κάπως ρητορικές και, παρά την λακωνικότητα των ίδιων των κινήσεων, δεν ξεφεύγουν από ένα θεατρινίστικο κομπασμό, που τον επιβάλλει περισσότερο κάτι το έξωτερικό παρά οι ίδιες οι καταστάσεις.

Η ποιητική διάθεση του Ρέμπραντ αρχίζει νά έδραιώνεται με τελείως ιδιότυπη πρωτοτυπία από το 1630, και φτάνει στα έπομενα χρόνια σ' αυτήν την ευρύτητα που εκδηλώνεται μέσα στον όλοένα αυξανόμενο πλούτο των θεμάτων.

Οι προσωπογραφίες αυτής της περιόδου είναι εξαιρετικά ζωντανές. Τα πρόσωπα στρέφουν το βλέμμα προς το θεατή. Η έκφραση, ένα ελαφρό χαμόγελο, μια συνοφρύωση, ένα έντονο βλέμμα σχεδόν έρευνητικό είναι συχνά ή εκδήλωση του ζωηρού δεσμού τους με τον έξωτερικό κόσμο. Η στιγμιαία διάρκεια της προσωπογραφίας έντείνεται με το παιχνίδισμα των χειρών, που κάποιο αντικείμενο κρατούν ή ακουμπάνε πάνω στο στήθος, υπογραμμίζοντας ή επιβεβαιώνοντας μια φράση, ή απλώνονται απάντεχα στο χώρο για νά κάνουν έντονότερο, με μια κίνηση, ό,τι έχει είπωθή πριν από λίγο.

Σ ΤΟΥΣ ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΟΥΣ πίνακες συχνά συναντούμε την προτίμηση του Ρέμπραντ για τη διαγώνιο σύνθεση, που δίνει τη δυνατότητα νά φανερωθή πιό ανάγλυφα μια ιδιότυπη δραματική ένταση. Ο καλλιτέχνης συχνά προτιμά πλατιές επιφάνειες, σκεπασμένες με επιβλητικούς θόλους, που μέσα τους οι μορφές φαίνονται σχετικά μικρές. Επίσης στα νεανικά του έργα παρουσιάζει ανάγλυφα τη φωτοσκίαση, την τόσο χαρακτηριστική στο έργο του, την αντίθεση ανάμεσα στα πολύ τονισμένα μέρη και σε κείνα που βυθίζονται στο σκοτάδι. Στην αρχή ή μέθοδος αυτή δίνει χοντροκομμένες έντυπώσεις, γιατί ο άκτινοβόλος φωτισμός προσφέρει μια τελείως έξωτερική ένταση στη δράση. Αργότερα ο Ρέμπραντ κατορθώνει νά φέρη το φώς ως



4

τὸ πιὸ σκοτεινὸ σημεῖο τῆς σκηνῆς. Ἀπὸ τότε δὲν ἀγκαλιάζεται μόνο τὰ περιγράμματα τῶν ὄντων καὶ τῶν πραγμάτων παρὰ τὰ λούζει κιόλας μὲ λεπτὴ καὶ εὐαίσθητη ἀτμόσφαιρα, δημιουργώντας πάνω σ' αὐτὴ τὴ μυστηριώδη πλοκὴ τὴν οἰκειότητα ποὺ ὑπάρχει στὸ περιβάλλον καὶ χαρακτηρίζει τὰ μετὰ τὸ 1640 ἔργα.

Γαλήνη ὅλο καὶ πιὸ ἐσωτερικὴ ξεχύνεται ἀπὸ τοὺς πίνακες αὐτῆς τῆς περιόδου. Ἐγκαταλείπει τὶς ἐμφατικὲς κινήσεις ποὺ ζωηρεύουν τὰ πρῶτα τοῦ ἔργα καὶ τοποθετεῖ τὰ πρόσωπα μέσα σὲ καθαρές, συμμετρικές, ἰσορροπημένες συνθέσεις, ἐνῶ τὰ ἴδια τὰ περιγράμματα τῶν συνόλων γίνονται ἀνάλαφρα κι ἀκαθόριστα. Κάθε στοιχεῖο διαλύεται μέσα στὴ γενικὴ ἁρμονία τοῦ συνόλου καὶ τὸ χρῶμα, ἐγκαταλείποντας τοὺς παλλόμενους καὶ ἐκρηκτικούς τόνους ὁρισμένων παλιότερων ἔργων, ἀναλύεται σὲ τόνους σβησμένους.

Στὶς προσωπογραφίες ὁ καλλιτέχνης ἐπίσης ἐγκαταλείπει τὴ χαρακτηριστικὴ ζωρότητα· εἶναι πιὸ συγκρατημένος. Τὰ πρόσωπα εἶναι σοβαρά, τὸ βλέμμα δὲν εἶναι πιά δηκτικὸ καὶ φαίνεται σὰ νὰ χάνεται στὸ ἄπειρο. Τὰ μάτια σκεπάζονται μὲ βαριὰ βλέφαρα ἢ κοιτάζουν πρὸς τὰ πλάγια. Οἱ κινήσεις γίνονται πιὸ πειθαρχημένες καὶ γενικὰ δὲν ἔχουν σχέσεις μὲ τὴ γύρω πραγματικότητα.

Στὴν τελευταία φάση τοῦ ἔργου τοῦ Ρέμπραντ ἡ ἀνθρώπινη μορφή παίρνει ὅλο καὶ σημαντικότερη θέση, τὸ πλαίσιο διαλύεται μέσα στὸ βάθος, τὰ σώματα χάνουν τὸ βάρος τους καὶ τὴν ἀπτή τους πραγματικότητα. Τὸ φῶς δὲν περιβάλλει τὰ ἀντικείμενα χτυπώντας τα ἀπ' ἔξω, ἀλλὰ ξεπηδᾷ μέσα ἀπὸ αὐτά. Μιὰ λάμψη ἐσώτατη, μυστηριακὴ, διάχυτη, χρωματίζει τὰ σχήματα, σπάει τὰ περιγράμματα. Ταυτόχρονα ἡ δράση τείνει νὰ ἐξαφανιστῇ: τὰ ἀφηγηματικὰ στοιχεῖα, τὰ γεγονότα, σβήνουν μπροστὰ στὶς ψυχικὲς καταστάσεις, τὶς συγκινήσεις. Σπάνια ὑπάρχουν στὸν πίνακα περισσότερα ἀπὸ δύο πρόσωπα καὶ συχνὰ ὁ καλλιτέχνης συνοψίζει τὴν ἀνθρώπινη παρουσία σ' ἓνα μακρὸ μόνολογο. Παράλληλα μ' αὐτὴ τὴ μεταβολὴ ἀπαρνιέται τὴν προσωπογραφία τὴν ἐξατομίκευση τῆς φυσιογνωμίας. Δὲν παριστάνει πιά ἓνα ὁρισμένο ἄτομο ποὺ ἀντιδρᾷ μ' ἓναν ὁρισμένο τρόπο στὸ ἐξωτερικὸ γεγονός, ἢ ποὺ ἀπλώνει τὸ βλέμμα του σ' ὁλόκληρο τὸν ὀρίζοντα: τὰ ἄτομα ποὺ ἀπεικονίζει εἶναι βυθισμένα σ' ἓνα εἶδος βαθιᾶς ἐνδοσκόπησης καὶ ἀπασχολημένα μόνο μὲ τὸ ἐσώτατο δράμα τους.

ΟΙ ΠΙΝΑΚΕΣ τοῦ Ρέμπραντ δείχνουν μιὰ ἀπὸ τὶς βασικότερες καλλιτεχνικὲς μεθόδους του: τὸ πέρασμα ἀνάμεσα ἀπὸ τὸ ἐντονο φῶς καὶ τὸ βαθὺ σκοτάδι. Τὴ δόξα του τὴν ὀφεί-

λει στὴν κυριαρχία του πάνω στὸ παιχνίδισμα τοῦ φωτός καὶ τῆς σκιάς. Καταλαβαίνει κανεὶς γιατί ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς σταδιοδρομίας του στράφηκε πρὸς τὴ χαλκογραφία μὲ ὀξέα, σὰν ἐκφραστικὸ μέσο ἀξιόλογο καὶ σίγουρο, μιὰ καὶ ἡ τεχνικὴ αὐτὴ εἶναι βασισμένη ἀκριβῶς πάνω στὴν ἀντίθεση μαύρου - ἄσπρου.

Ὑπάρχουν κάπου ἑκατὸν πενήντα χαρακτηριστικὰ ἔργα τοῦ Ρέμπραντ. Στὰ 1627 φιλοτέχνησε τὶς πρῶτες τοῦ χαλκογραφίες καὶ στὰ ἐπόμενα χρόνια τὶς ὑπόλοιπες. Πρὸς τὸ τέλος τῆς ζωῆς του σχεδὸν ἐκμηδενίζεται ἡ παραγωγή του σὲ χαλκογραφίες. Κι ἂν ἐξαιρέσουμε τὸ πορτραῖτο τοῦ *Γιὰν βὰν ντέρ Λίντεν*, καθηγητῆ τῆς ἱατρικῆς στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Λέυντεν, φιλοτεχνημένο στὰ 1665 κατὰ παραγγελία, δὲν εἶναι γνωστὸ κανένα ἔργο αὐτοῦ τοῦ εἶδους ποὺ νὰ χρονολογῆται στὴν ἐποχὴ τῆς ὀριμότητος τοῦ καλλιτέχνη. Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη οἱ χαλκογραφίες ἔχουν τὰ ἴδια θέματα τῆς ζωγραφικῆς του, καὶ ἡ ἐξέλιξή τους εἶναι παράλληλη μὲ τὴν ἐξέλιξη τῶν πινάκων, σὲ σημεῖο ποὺ μποροῦμε καὶ μέσα ἀπὸ αὐτὲς νὰ παρακολουθήσουμε τὴν ἀνάπτυξη τῆς ποιητικῆς διάθεσης τοῦ Ρέμπραντ.

Φαίνεται πὼς τὸ ἐργαστήρι τοῦ καλλιτέχνη, εἰδικὰ ἀνάμεσα στὰ 1635 καὶ στὰ 1650, ἦταν πολυσύχναστο. Ὅλοι σχεδὸν οἱ μαθητὲς ποὺ συγκεντρώθηκαν σ' αὐτὸ κατόρθωσαν νὰ ὑψωθοῦν πάνω ἀπὸ τὴ μετριότητά τους τὴν ἐποχὴ ποὺ ἐργάστηκαν πλάι στὸ δάσκαλο. Συχνὰ ὅμως ἔχασαν καὶ κάθε στοιχεῖο ἀπὸ τὴν προσωπικότητά τους, κάτω ἀπὸ τὴν ἐξουσία του. Μερικοὶ δὲν μπόρεσαν νὰ ἀντέξουν τὴν κηδεμονία του, τράβηξαν ἄλλο δρόμο καὶ προσαρμόστηκαν στὶς ἀπαιτήσεις τῆς ἐποχῆς. Ὅταν πέθανε ὁ Ρέμπραντ, τὴν τέχνη του τὴ θεωροῦσαν κιόλας ξεπερασμένη. Αὐτὸ ἐξηγεῖ γιατί, πρὶν ἀκόμα ἀπὸ τὸ τέλος του, εἶχε πέσει στὴν ἀφάνεια. Στὸ δέκατο ὀγδοο αἰῶνα καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ δέκατου ἑνατοῦ δὲν εἶχαν τὴν εὐαισθησία νὰ καταλάβουν τὴ μεγαλοφυΐα του, καὶ προχώρησαν ὥς τὸ σημεῖο νὰ τὸν ἀμφισβητήσουν, ἀκόμα καὶ νὰ τὸν ἀπορρίψουν. Μόνο στὰ μέσα τοῦ περασμένου αἰῶνα ἄρχισαν ν' ἀνακαλύπτουν τὴ σημασία τῆς τέχνης τοῦ Ρέμπραντ μὲ ἀνανεωμένη προσοχή, νὰ ἀποκρυπτογραφοῦν τὴ μυστηριακὴ γλώσσα τῆς σκιάς καὶ τοῦ φωτός, νὰ διεισδύουν μὲ ξεκαθαρισμένη εὐαισθησία στὸ βάθος τῶν προβλημάτων ποὺ ἀνακίνησε ἡ διαπεραστικὴ ψυχολογία του.

Ἀπὸ τότε ὁ κατάλογος τῶν ἔργων του συνεχῶς πλουτίζεται μὲ ἔργα ποὺ τώρα ἀποδίδονται σ' αὐτόν. Ὅσο γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ του προσωπικότητα, κι αὐτὴ ἀποκαλύπτεται ὅλο καὶ πιὸ καθαρὰ χάρις στὶς σοβαρὲς ἐρευνες τῶν μελετητῶν.

Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά: Μ. ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ

Οι πίνακες



I. ΝΕΑΝΙΚΗ ΑΥΤΟΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ (1633 - 1634 — 62 × 52 εκ.). *Φλωρεντία, Πινακοθήκη Ουφφίτσι*. — Ο Ρέμπραντ χρησιμοποίησε πάντα την προσωπογραφία σαν το κυριότερο θέμα για τις σπουδές του. Μας κληροδότησε πολυάριθμες αυτοπροσωπογραφίες, μαρτυρίες μάλλον της μακριάς και κοπιαστικής πνευματικής του πορείας παρά της καλλιτεχνικής του εξέλιξης.



II - III. ΤΟ ΜΑΘΗΜΑ ΑΝΑΤΟΜΙΑΣ ΤΟΥ ΚΑΘΗΓΗΤΗ ΤΟΥΛΠ (1632 — 162 × 216,5 εκ.). *Χάγη, Μέγαρο Μανρικόν (Maurits-huis)*. — Ο Ρέμπραντ ανανέωσε την ομαδική προσωπογραφία. Έγκαταλείποντας την παραδοσιακή ευθυγράμμιση των μορφών, που εξατομικεύονταν μόνο από τη φυσιογνωμία τους, τις όργωνσε σε πραγματική δράση δίνοντας στην καθεμιά από ένα «ρόλο».



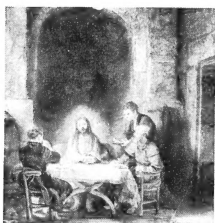
IV. ΓΔΑΡΜΕΝΟ ΒΟΔΙ (1655 — 94 × 67 εκ.). *Παρίσι, Λούβρο*. — Το θέμα αυτό το είχε επεξεργαστή ο καλλιτέχνης στα 1638 σε έναν πίνακα που βρίσκεται σήμερα στη Γλασκώβη. Στο μεταγενέστερο αυτόν πίνακα του Λούβρου ή σύνθεση παραμένει η ίδια, καθώς και πολλές λεπτομέρειες, αλλά το υλικό γίνεται πλουσιότερο, χάρη στο φως που προσθέτει καινούριες χρωματικές αξίες.



V. ΑΥΤΟΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΜΑΖΙ ΜΕ ΤΗ ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΟΥ ΣΑΣΚΙΑ (γύρω στα 1634 — 161 × 131 εκ.). *Δρέσδη, Πινακοθήκη*. — Είναι από τις ελάχιστες εικόνες όπου ο Ρέμπραντ παριστάνεται χαμογελαστός. Η Σάσκια είναι καθιστή, γαλήνια, πάνω στα γόνατά του. Το φανταχτερό καπέλο και το βαρύτιμο σπαθί είναι πράγματα που βρίσκουμε συχνά στις προσωπογραφίες του Ρέμπραντ.



VI. Η ΝΥΧΤΕΡΙΝΗ ΠΕΡΙΠΟΛΟΣ (1642 — 365 × 438 εκ.). *Άμστερνταμ, Βασιλικό Μουσείο*. — Το θέμα αυτού του έργου έχει πολύ συζητηθεί: ή παρουσία πολλών μορφών μένει ανεξήγητη. Πάντως είτε πρόκειται για περίπολο είτε για στρατιωτική παρέλαση, το θέαμα είναι πολύ ύποβλητικό: τα άτομικά χαρακτηριστικά των προσώπων συγχωνεύονται με το ζωηρό και δραματικό σύνολο.



VII. ΤΟ ΔΕΙΠΝΟΝ ΕΙΣ ΕΜΜΑΟΥΣ (1648 — 68 × 65 εκ.). *Παρίσι, Λούβρο*. — Το θέμα ήταν αγαπητό στον καλλιτέχνη: το έχει επαναλάβει και σε πίνακες και σε χαρακτικά. Στην παραλλαγή αυτή του Λούβρου, που είναι η τελειότερη και η περιφημότερη, ο δραματικός τόνος, που είχε κάποια θεατρικότητα στις νεανικές του σπουδές, υποχωρεί σε μία ήρεμη εσωτερικότητα.



VIII. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΜΠΡΟΫΝΙΓΚ (1652 — 105 × 90 εκ.). *Κάσσελ, Κρατικές Συλλογές Τέχνης*. — Στις προσωπογραφίες της εποχής της ωριμότητάς του ο καλλιτέχνης ενδιαφέρεται κυρίως όχι για την εξωτερική έκφραση του μοντέλου όσο για την ψυχολογία του: οι μορφές σχεδόν εξαφανίζονται μέσα στη σκιά, μονάχα τα πρόσωπά τους προβάλλουν στο φως.



IX. ΤΟΠΙΟ ΜΕ ΠΥΡΓΟ (γύρω στα 1640 — 44,5 × 70 εκ.). *Παρίσι, Λούβρο*. — Στα έργα του Ρέμπραντ η ζωγραφική του τοπίου δε στηρίζεται στη νατουραλιστική έρευνα. Στους πλατείς ούρανοους που τους διασχίζουν οι άστραπες, στα δέντρα που συστρέφονται από τον άνεμο, στους πύργους με τις πυρακτωμένες λάμψεις, ο ζωγράφος ξαναβρίσκει την ήχώ της ανθρώπινης φύσης.



X. ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΟ ΛΟΥΤΡΟ (1654 — 61 × 45,5 εκ.). *Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη*. — Οι χρωματικοί τόνοι των πρώτων έργων του Ρέμπραντ γίνονται από δω και πέρα πιο ανάλαφροι. Τους αντικαθιστούν τόνοι «υπόκωφοι», απαλότεροι, μισοσβησμένοι. Το φόντο χάνεται σε μία άσαφη όμοιομορφία: η προσοχή συγκεντρώνεται στο πρόσωπο, που είναι συνήθως στο πρώτο πλάνο.



XI. ΤΟ ΜΑΘΗΜΑ ΑΝΑΤΟΜΙΑΣ ΤΟΥ ΔΟΚΤΟΡΟΣ ΝΤΕΪΜΑΝ (1656 — 100 × 132 εκ., λεπτομέρεια). *Άμστερνταμ, Βασιλικό Μουσείο*. — Είχε ζωγραφιστή για την αδελφότητα των χειρουργών του Άμστερνταμ ένα τμήμα του κάγκε στα 1723. Η δραματική αυτή λεπτομέρεια, που θυμίζει το *Χριστό Νεκρό* του Μαντένια, αποτελούσε το κεντρικό τμήμα του πίνακα.



XII. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΤΙΤΟΥ, ΓΙΟΥ ΤΟΥ ΡΕΜΠΡΑΝΤ (γύρω στα 1656 — 71 × 62 εκ.). *Βιέννη, Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης*. — Στο τέλος της ζωής του ο Ρέμπραντ δεν επιδιώκει πια παραγγελίες. Ζωγραφίζει σχεδόν αποκλειστικά τον εαυτό του και τους ανθρώπους που αγαπά, τους φίλους του, τη γυναίκα του και τον πολυαγαπημένο του γιό Τίτο, σε ωραιότερες προσωπογραφίες.



XIII. Η «ΕΒΡΑΙΑ ΜΝΗΣΤΗ» (μετά το 1665 — 118 × 164 εκ.). *Άμστερνταμ, Βασιλικό Μουσείο*. — Είναι άβελαι η εικονογραφική σημασία του έργου. Ο πλούτος της ένδυμας και το βαθύ θρησκευτικό αίσθημα που απορρέει από την οικειότητα της σκηνής πιθανόν να αναφέρονται σ' ένα βιβλικό επεισόδιο. Μερικοί το θεωρούν σαν πορταίτο του Τίτου και της γυναίκας του.



XIV - XV. ΟΙ ΣΥΝΔΙΚΟΙ ΤΗΣ ΣΥΝΤΕΧΝΙΑΣ ΤΩΝ ΥΦΑΣΜΑΤΕΜΠΟΡΩΝ (1662 — 185 × 274 εκ.). *Άμστερνταμ, Βασιλικό Μουσείο*. — Η τελευταία αυτή λύση που έδωσε ο καλλιτέχνης στην ομαδική προσωπογραφία είναι και η πιο πρωτότυπη. Οι σύνδικοι της συντεχνίας των ύφασματεμπόρων καθισμένοι γύρω στο τραπέζι γίνονται τα δρώντα πρόσωπα μιας ζωηρής και δυναμικής σκηνής.



XVI. ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΗ ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ (γύρω στα 1668 — 126 × 167 εκ.). *Μπράουνσβαϊκ, Μουσείο του Δούκα Άντον-Ούλριχ*. — Στο εξαιρετικό αυτό έργο, που το ζωγράφησε τον τελευταίο χρόνο της ζωής του, χρόνο ιδιαίτερα οδυνηρό γι' αυτόν, ο Ρέμπραντ μπόρεσε να δώσει τον πιο τρυφερούς χρωματικούς τόνους, την πιο θερμή ατμόσφαιρα, την πιο έντονη ακτινοβολία στο φως.



XVII. Η ΧΕΝΤΡΙΚΓΕ ΣΤΟΦΕΛΣ ΣΑΝ ΦΛΟΡΑ (γύρω στα 1657 — 100 × 91,7 εκ.). *Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο*. — Στον Ρέμπραντ άρεσε να απεικονίζει μέλη του περιβάλλοντός του μεταμφιεσμένα σε μυθολογικά ή ιστορικά πρόσωπα. Έδω έχει διαλέξει για τη Χέντρικγε την άθωα και χαρωπή δροσιά της Φλόρας. Ίσως να εμπνεύστηκε το θέμα από τη Φλόρα του Τιτσιανού.



